

## Entre arte e indústria: o artesanato em suas articulações com o design

Maria Luiza Almeida Cunha de Castro \*

**Resumo:** As relações entre artesanato, arte e indústria envolvem a consideração do grau de reprodutibilidade de um objeto e da qualidade seja do projeto, seja de sua execução. Embora alguns autores entendam que o design não diz respeito à produção artesanal, conceitos mais abrangentes reconhecem a utilização do artesanato como instrumento de expressão do design, destacando o potencial transformador de sua intervenção em ambientes tradicionais. Esta discussão teórica tem desdobramentos importantes para a aplicação de políticas públicas e metodologias de design em regiões menos industrializadas, uma vez que acompanha tendências sociais emergentes e possibilita uma busca coerente do desenvolvimento sustentável, incluindo não somente a questão ambiental, mas também a social e a econômica, tal como preconizado pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento.

**Palavras chave:** design, artesanato, indústria

**Between art and industry: craftsmanship and its relations with design.**

**Abstract:** The relationship between craftsmanship, art and industry involves the consideration of the degree of reproducibility of an object and the quality of either its project or its execution. Although some authors consider that design does not concern craft production, more comprehensive concepts recognize the use of craftsmanship as a tool through which design expresses itself, highlighting the positive potential it carries when intervening in traditional environments. This theoretical discussion has important unfoldings for the implementation of public policies and methods of design in less industrialized regions, since it falls within emerging social trends and enables a consistent pursuit of sustainable development, including not only the environmental issues but also the social and economical ones.

**Key words:** design, craft, industry

### Design, artesanato e sustentabilidade

Os debates teóricos que abordam as relações entre design e artesanato suscitam grandes controvérsias, envolvendo também questionamentos referentes às articulações com a arte e com a indústria. Esta discussão é de grande relevância para o provimento de uma base sólida na aplicação de políticas públicas visando o desenvolvimento sustentável, uma vez

que diz respeito ao acesso à qualidade de vida e à equidade.

A polêmica que existe em torno das relações entre design e artesanato parte da própria indefinição do que seja design, e do contexto interdisciplinar em que as intervenções se inserem.

Flamand (2006) fala da tentativa de: “(...) identificar os contornos de um domínio que é indisciplinado por natureza” (p. 112) e esta indefinição –

ou abrangência - está ligada ao fato de que design não é unicamente forma, e a forma não é unicamente um atributo físico: ela inclui um conceito em que estão implícitos valores, tradições, idéias, condições materiais. Ela é depositária de historicidade, de pensamento ou de imaginação humanas e, enquanto está contida no espaço em que se reproduz, seu sentido evolui ao longo do tempo.

Assim, os vínculos que o design estabelece com o artesanato, a arte, a indústria e o mercado podem ser explicitados através de enfoques que se situam entre dois extremos opostos. Alguns autores – tais como Jollant-Kneebone (2003) – se atêm ao campo industrial e não entendem o artesanato como resultado de processos de design; outros – Branzi (2003), por exemplo - consideram o design como uma forma de concepção, independente dos meios de produção pelos quais ele se materializa. Vários posicionamentos intermediários – Maldonado (1993), Dorfles (1991) ou Dormer (1993), entre outros – propõem nuances em uma compreensão que procura absorver os reflexos de perspectivas surgidas em diferentes contextos.

O design é central para a inovação, que tem sido colocada como a base de um novo ciclo de desenvolvimento, estruturado a partir da criatividade e do conhecimento. Desta forma, dentro de setores cuja essência muitas vezes é tradicional, as relações entre a produção artesanal e design adquirem relevância, fazendo com que sua compreensão seja fundamental para a articulação de metodologias coerentes com os processos sociais e tecnológicos. Neste artigo, analisamos alguns pontos dos debates teóricos existentes, buscando um direcionamento que possa ser construtivo para a estruturação de um

design brasileiro compatível com tendências sociais emergentes.

### **Desenvolvimento sustentável e políticas de design**

O discurso da sustentabilidade nasceu das preocupações de grupos ambientalistas com o impacto da economia sobre o meio ambiente. A Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento Humano, realizada em Estocolmo, em 1972, a sua reunião preparatória, a reunião de Founex e a Declaração de Cocoyoc, de 1974, podem ser consideradas como marco inicial nas discussões sobre meio ambiente e desenvolvimento, transmitindo uma mensagem otimista com relação à possibilidade de um desenvolvimento orientado a partir de estratégias ambientalmente adequadas e sócio-economicamente equitativas (SACHS, 1994).

Na década de 1980, esta concepção deu origem ao conceito de desenvolvimento sustentável, elaborado a partir de reunião da Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento – reunida pela primeira vez em outubro de 1984 (CMMAD, 1991) que divulgou suas conclusões no documento conhecido como Relatório Brundtland.

Estas duas décadas de estudo trouxeram avanços conceituais, aumentaram o conhecimento científico sobre o funcionamento da biosfera e sobre os riscos iminentes, trazendo ainda progressos quanto à institucionalização da preocupação com o gerenciamento do meio ambiente (SACHS, 1996).

A articulação das questões ligadas à sustentabilidade foi reforçada a partir de 1992, quando a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUED) no Rio de Janeiro elaborou a Agenda 21, tecendo

as bases do desenvolvimento sustentável numa escala mundial.

Os novos sentidos que foram sendo incorporados à idéia de desenvolvimento sustentável foram reforçados pelas mudanças ocorridas em nível mundial a partir da emergência da ordem neoliberal, da intensificação da globalização, da revolução nas comunicações e dos avanços na genética. Desta forma, o conceito hoje é integrado a outros discursos, privilegiando a questão social, principalmente em países em desenvolvimento.

As relações do design com a indústria e com a arte fazem parte do debate ampliado que está sendo instituído e as diferentes visões definem as possibilidades de intervenção institucional no sentido de contribuir para mudanças materiais que permitam a reconstrução do tema da sustentabilidade.

O design está no âmago dos sistemas de inovação que promovem a competitividade e, no Brasil, tem sido colocado em pauta pelo governo como parte da agenda de desenvolvimento regional: gradativamente ele tem passado a integrar o planejamento das empresas e a tornar-se objeto de esforços coordenados na nova geração de políticas públicas. Entre as ações institucionais neste sentido está a criação do Programa Brasileiro de Design, lançado em 1995, que se propõe a articular o conjunto de ações do governo em apoio às iniciativas do setor privado, com vistas ao fortalecimento do design brasileiro (AMARAL, 2002). Outros direcionamentos, como os dados pelos planos plurianuais do governo federal, integraram o planejamento regional e o federal, e propuseram uma nova cultura gerencial, ampliando a atuação de instituições tais como o

SEBRAE e o SENAI. O design passou então a ser estimulado dentro de um contexto de apoio à base regional de desenvolvimento em conformidade com os valores sócio-regionais, ligado a mecanismos tais como o fortalecimento de aglomerações produtivas. É dentro deste contexto que as relações entre design e artesanato adquirem relevância.

### **O design enquanto criação industrial**

Muitos autores não hesitam em afirmar que o artesanato não comporta design; assim, segundo Jollant-Kneebone (2003), “[...] a produção puramente artesanal e a produção artística, que se situam fora do campo da criação industrial, não fazem parte do design, embora permaneçam dentro do campo global da criação, com numerosas incursões artistas/ artesãos/ designers” (p. 205).

Ampliando esta linha de reflexão, Maldonado (1993) introduz um desdobramento do significado do termo design, descrevendo a oposição, sobretudo na Itália, de um design dito *frio* “dirigido à produção industrial e destinado ao consumo de massa” e de outro design dito *quente* “feito para poucos, com poucos meios e destinado à fruição de poucos sujeitos sociais” (p. 75). Esta segunda manifestação seria similar ao design pré industrial, feito artesanalmente e, apesar da ênfase ao fato de que um design de “poucos para poucos” não atende às necessidades do consumo crescente e não cumpre as funções do *industrial design*, o autor não nega sua legitimidade.

Dorfles (1991), por sua vez, estabelece uma análise adotando como foco o artesanato, no qual distingue duas categorias diferentes: estas categorias se definem pela oposição entre o mero pastiche das obras do passado, sem

personalidade e sem conteúdo, a ser substituído pelo produto industrial, e um artesanato vivo, que contém a essência de sua época, com preço elevado e destinado a elites.

No que diz respeito à delimitação de contornos entre o artesanato e o design industrial, o autor destaca as distinções produtivas e embora estime que o primeiro pode ser considerado “como o autêntico progenitor de muitas obras pertencentes ao segundo, isso não impede que entre ambos os setores produtivos exista hoje uma nítida diferença, uma notável oposição a respeito da qual se convém desfazer qualquer equívoco” (p.21). Esta grande diferença estaria no fato do artesanato ser feito à mão e nunca atingir a absoluta identidade, essência na qual reside seu fascínio, aproximando-o da arte.

Desta forma, Dorfles (1991) preconiza uma polarização entre arte e indústria, em um contexto no qual o objeto de artesanato está destinado “a ser cada vez mais uma obra de exceção” prevendo apenas uma produção para elites, “enquanto o artesanato em série de baixo preço [...] terá que ceder terreno a outros produtos industriais análogos” (p. 23-24): caso não existam características de qualidade artística, sejam elas de concepção ou de execução, ele será facilmente substituível por objetos fabricados industrialmente.

O destaque conferido à oposição entre processo de criação x processo de execução alimenta o debate sobre o valor artístico da obra reproduzível, a partir de uma indagação muito bem formulada por Benjamim (1994) em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. O autor usa a denominação de ‘arte áurica’ para designar a criação de um objeto

original, único, cuja aura de autenticidade é substituída pela técnica de reprodução, numa nova concepção de originalidade: o foco se desloca para o processo de criação do objeto, introduzindo um novo conceito de arte. Esta discussão admite o design como protagonista da nova concepção de originalidade, mas nega ao artesanato as duas formas de valor: reproduzível, e portanto despido da aura de autenticidade, sua essência também não está explicitada no projeto, ou no “início”, como no caso da peça industrial, uma vez que ele só se completa no momento da execução, explicando-se no “final” da produção (DORFLES, 1991).

Dorfles (1991), porém, não acredita que esta seja a razão de sua perda de valor, a qual ele atribui ao fato de muitas peças serem meros reflexos de obras do passado – em vez de apresentarem “novas formulações conformes com o espírito da época” (p.22). Ele reivindica, assim, uma autonomia estética que Ruskin e Morris já reclamavam para a atividade artesanal e acredita que existe uma alternativa ao artesanato “folclórico”. As formas de artesanato moderno, que “assimilaram as lições das artes maiores de nossos tempos” (p. 22), possuem seu valor próprio, e abrem possibilidades para uma produção de objetos portadores de um valor simbólico, capazes de estimular emoções, sentidos e memórias. As abordagens baseadas na mera reprodução do passado, por sua vez, estão fadadas a vegetar como um eco “de experiências já em desuso e destinadas dentro em breve a desaparecer definitivamente” (p. 22).

#### **Materialização do design a partir de diversos instrumentos**

A análise das perspectivas propostas sobre as relações entre arte, artesanato e

indústria parte, portanto, de um posicionamento extremo que considera as expressões *design* e *design industrial* como equivalentes, mas, aos poucos, passam a incorporar metamorfoses de percepção: neste sentido, configura-se um conceito mais abrangente, que admite uma produção não industrial.

A “mistura” ou hibridização de formas de cultura erudita – tais como a arte – com formas populares – como o artesanato – ou ligadas a uma cultura de massa – como o design – faz parte de um processo que Santaella (s. d) atribui aos efeitos da crescente diversidade dos meios de comunicação. A autora defende o ponto de vista de que qualquer divisão de cultura tende a desaparecer dentro do novo contexto: quanto mais diversidade de mídia, maior a interação entre os diversos tipos de cultura, destruindo barreiras e gerando um panorama que inclui uma mistura de processos simbólicos, forjados a partir de transições, intercâmbios e complementaridades.

Assim, o designer e teórico italiano Andrea Branzi (2003) propõe de uma maneira bastante clara a existência de vínculos entre o design e as diversas formas de produção: segundo ele, o design surgiu interdisciplinar e as relações que possa ter com indústria ou artesanato são apenas uma questão de instrumento. O design coloca, portanto, à disposição do criador, todos os instrumentos existentes: a indústria, o artesanato, as artes aplicadas, a moda, a gastronomia, os perfumes.

Branzi (2003) identifica, entretanto, um “período de industrialização galopante”, a partir da Bauhaus, no qual o design se definiu “como uma disciplina que transformava em produto de série todos os objetos existentes” (p.127).

Este período, já superado, seria a origem dos equívocos ainda correntes hoje, que tendem a desaparecer em uma sociedade pós industrial, baseada no conhecimento, na qual o artesanato e as artes aplicadas reencontraram uma grande dignidade, tanto dentro do contexto do projeto, quanto do mercado. Estes sistemas de produção não industriais proporcionam, assim, uma intermediação “entre o homem e o produto industrial, que ajuda a salvaguardar e a desenvolver dentro da sociedade relações mais harmônicas, mais individuais e diversificadas” (BRANZI, 2003, p.128).

Neste sentido, Featherstone (1997) acrescenta ainda uma outra dimensão, prevendo o fortalecimento de uma cultura tradicional: a multiplicação excessiva de bens simbólicos gera uma competição entre os diversos valores criados, que provoca sua renovação artificial, ameaçando a hegemonia de tendências representativas das hierarquias simbólicas e intelectuais estabelecidas. Uma evolução cultural baseada na retomada de valores tradicionais surge, então, como alternativa de estabilidade dentro de um contexto de excesso de informação.

Esta colocação de Featherstone (1997) parte de uma abordagem que analisa a relação entre valor e consumo, cuja evolução tem sido um dos fatores que geram um substrato favorável à percepção da importância de um enfoque baseado em mudanças sociais.

A perspectiva tradicional da chamada “crítica da cultura de massa” desenvolvida principalmente a partir das reflexões da Escola de Frankfurt, apontava para o fenômeno através do qual o consumidor era manipulado pelo mercado e consumia objetos e bens simbólicos de acordo com as ideologias

dominantes (HORKHEIMER, ADORNO, 2000).

Discussões como as propostas por Douglas e Isherwood (2004), que vêem a mercadoria como a forma das pessoas criarem vínculos ou estabelecer distinções culturais, ou Bourdieu (apud Featherstone, 1995), que analisa as preferências de consumo e de estilo de vida como reveladoras de posições sociais, tiveram um papel pioneiro na ênfase à importância do consumo.

A partir da evolução que se seguiu, Featherstone (1995) observa uma mudança de perspectiva, que transpõe o foco anteriormente centrado no modo de produção para o modo de consumo, propondo uma “lógica do consumo”. Canclini (1999) acrescenta uma dimensão política à análise, redimensionando os circuitos onde ocorre a expressão da cidadania: a inserção do consumo nestes circuitos traz para a arena o potencial político e social da compreensão da demanda, como ponto de partida para a sua reorientação, numa perspectiva que destaca o potencial do consumidor.

A reflexão sobre a capacidade de gerar mudanças a partir da expressão de novas aspirações e de uma demanda mais ética tem levado, assim, a enfoques que atribuem aos consumidores um papel mais importante e criativo, gerando propostas inovadoras e envolvendo expectativas de mudanças profundas na sociedade, no consumo e na forma de se relacionar com os produtos.

A criatividade é central para a inovação. Fala-se em economias criativas (FLORIDA, 2002) e em comunidades criativas (MANZINI, s.d), modelos que se baseiam na sua importância para o desenvolvimento da sociedade. Assim, a valorização do artesanato, das pequenas

séries, das diferenças, e da “customização” gera a possibilidade de que a criatividade seja exercida não somente pelo designer, mas por todos.

Esta tendência emergente também corresponde a análises e interpretações que privilegiam um ponto de vista de mercado: dentro deste enfoque, Gaetano Pesce (apud JOLLANT-KNEEBONE, 2003) constata, mais do que prevê, a chegada de um futuro em que a exigência de customização vai demandar uma reformulação dos moldes industriais, de forma a reaproximá-los do artesanato: “estamos entrando em um mundo global no qual cada um de nós quer manter sua individualidade. Os mercados do futuro vão nos pedir peças originais a preços baixos. A terceira revolução industrial consistirá em fabricar produtos que não serão cópias de outros” (p 44).

Desta forma, o artesanato aparece como mediador entre arte e indústria e se coloca como instrumento privilegiado de expressão contemporânea. Neste contexto, o estabelecimento de sua relação com o design parece ser imprescindível, uma vez que este, mesmo quando se aproxima da arte, dialoga com a economia: o seu processo de reprodução está vinculado ao fato dele ser aceito enquanto parte dos fluxos econômicos, o que lhe confere o potencial de contribuir para a definição de um campo dentro do qual uma produção sustentável possa ser incitada. Ele participa, portanto, da elaboração de um valor simbólico a partir de formulações que buscam uma sintonia entre as possibilidades, os anseios e as necessidades dos produtores e as demandas dos consumidores.

### **Considerações finais**

Os embates teóricos sobre as relações entre design e artesanato têm

implicações importantes para a elaboração e aplicação de políticas públicas e metodologias.

Assim, dentro de um contexto que admite a relevância do artesanato tanto do ponto de vista do mercado, quanto da cultura, o design abre novas perspectivas para países e regiões ainda não industrializados.

As políticas de design podem – e devem – estar associadas a outros tipos de políticas para que haja uma articulação efetiva e funcional de esforços; a percepção do potencial do design em situações nas quais prevalece uma produção artesanal é fundamental para a aplicação de metodologias coerentes com o tecido social de cada região, proporcionando evoluções gradativas e evitando rupturas bruscas tais como as resultantes de processos de industrialização que promovem o crescimento em detrimento do desenvolvimento.

A possibilidade de projetar pequenas séries diferenciadas para produção em ambientes tradicionais viabiliza, portanto, uma forma de design que interpreta a cultura contemporânea e local, partindo do contexto produtivo artesanal para dotá-lo de estratégia e método; o artesanato poderá, assim, tornar-se competitivo no âmbito do mercado e contribuir para a busca do desenvolvimento sustentável.

## Referências

- AMARAL, S. As exportações do design. – Taste of Brazil. In: LEAL, J.J. **Um olhar sobre o design brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil; Instituto Uniemp; Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 168-169
- BENJAMIN. W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, vol.1)
- BRANZI. A. Une écologie de l'univers artificiel. In JOLLANT-KNEEBONE, F.(Org.) **La Critique em design** – contribution à une anthologie. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003. p. 127-146
- CANCLINI, N.G. **Consumidores e cidadãos** – conflitos multi-culturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.
- COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO **Nosso Futuro Comum**. 2a. Ed.. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- DORFLES, G.. **O design industrial e a sua estética**. Lisboa: Presença, 1991.
- DORMER, Peter. **Le design depuis 1945**. Paris: Thames & Hudson, 1993.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- FEATHERSTONE. M. **Cultura de consumo e pós modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FLAMAND, B. Le design ou du bon usage de la pensée. In : FLAMAND, B. (dir) **Le design** – essais sur des théories e des pratiques. Paris: Institut Français de la mode/Régard, 2006. p.111-129.
- FLORIDA, R. **The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life**. New York: Basic Books, 2002.
- HORKHEIMER, M. , ADORNO, T. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas. In: Lima, L. C.(org) **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.169 - 214
- JOLLANT-KNEEBONE, F. Design – état des lieux, Genius loci. In : JOLLANT-KNEEBONE, F..(org) **La Critique en design** – contribution à une anthologie. Nîmes: Jacqueline Chambon. 2003. p. 203-210

LECHTE, J. **50 pensadores contemporâneos essenciais:** do estruturalismo à pós modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MALDONADO, T. **El diseño industrial reconsiderado.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.

MANZINI E. **Design for sustainability.** How to design sustainable solutions. [S.I: s.n.] s.d. disponível em: <http://www.sustainable-everyday.net/manzini/>. Acesso em: 22 jan. 2009

SACHS, I. Estratégias de Transição para o Século XXI. In: M. Bursztyn (Org.): **Para pensar o desenvolvimento sustentável.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

SANTAELLA, L. B. **The culture of the media as a hybrid culture.** [S.l.: s. n.]. s.d. Disponível em:

[http://www.pucsp.br/~lbraga/fs\\_publ\\_artg.htm](http://www.pucsp.br/~lbraga/fs_publ_artg.htm).

Acesso em: 12 ago. 2009.



\* **MARIA LUIZA ALMEIDA CUNHA DE CASTRO** possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985) e mestrado em História e Teoria da Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente é professor assistente da Universidade Federal do Amapá, com lotação provisória na Universidade Federal de Uberlândia.

Email: [luiza@pattrol.com.br](mailto:luiza@pattrol.com.br)